Nr. 8. Dnia 1-go listopada 1926 r. RoK I.

MUZYK WOJSKOWY

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ W ARMJI POLSKIEJ

Popierany i polecony przez M. S. WojsK. pismem z dnia 4-go sierpnia 1926 r. L. dz. 25547/org. mob.

Wychodzi dnia 1-go i 15-^0 Każdego miesiąca

WarunKi prenumeraty:

miesięcznie z przesyłką	1.00 zł.
kwartalnie	3 00 „
półrocznie	6 00
rocznie	12.00
Cena pojedynczego egz.	70 gr.
Konto 1*. K. 0. Poznań	Nr. 208081

Założyciel i nacz. redakt.: Eugeniusz Dawidówicz zam. w Grudziądzu

Redaktor odpowiedzialny: Józef Stanach zamieszk. wGrudziądzu

Adres Redakcji i Administracji: Grudziądz, Tuszewska Grobla IB I. Nr. telefonu 430.

Ceny ogłoszeń:
zamieszczone na drugiej stronie okładki niniejszego numeru. — Dla poszukujących pracy muzyków w osobnym dziale „Pośrednictwo pracy“. :: Za ogłoszenie drobne 1 zł. ::
Konto P. K. O. Poznań Nr. 208 081

Rękopisów niezastrzeżonych nie zwraca się. — Pisma bez dokładnego, sprawdzalnego podpisu bezwarunkowo niedopuszczalne. — Przedruk i tłumaczenie artykułów na języki obce bez zezwolenia redakcji wzbronione.

PROF. DR. JÓZEF REISS.

Jazz — Powojenna psychoza tańca

(Ciąg dalszy).

Jednym z najciekawszych przejawów psychozy tanecznej jest szał tańca w średniowieczu. Ze stanowiska patologji omówił to zjawisko obszernie J. F. C. Hecker w dziele „Die grossen Yolkskrankheiten des Mittelalters“ (1865) na tle groźnych epidemij, które w XIV wieku nawiedziły Europę zachodnią i środkową. Zaraza, zwana „Czarną śmiercią“ pochłonęła według przypuszczalnych obliczeń niemal 25 miljonów ofiar. Straszne były moralne następstwa tej klęski. Uważano ją za objaw gniewu Bożego. Dla przebłagania Boga wielotysięczne tłumy pokutników ogarnięte fanatyzmem, ciągnęły z miejsca na miejsce. Wytworzyła się owa znana w historji sekta „flagelantów“ czyli biczowników, owładnięta religijnym obłędem. Szli skocznym krokiem lub tańczyli jakby opętani, śpiewali pieśni pokutne i biczowali się wzajemnie. Zdarzały się jaskrawe nadużycia i wyuzdane wykroczenia przeciw moralności, zbrodnie, gwałty, rabunki, a wreszcie.barbarzyńskie prześladowania i znęcanie się nad Żydami zwłaszcza w okolicach nadreńskich. Tutaj też pojawiły się niebawem dwie groźne epidemje pod nazwą: Tańca Święto-Jańskiego i Tańca Św. Wita.

Nie ulega wątpliwości, że taniec Święto-Jański, zwany „Maniaca passio“ lub „Chorea S. Joannis“, ma genetyczny związek z pogańskiemi tańcami wokół ognia w czerwcową noc Świętojańską. Jako chorobliwy szał tańca wybuchnął on w Niemczech w okolicach Akwizgranu, skąd przedostał się do Holandji i ogarnął tysiące nieszczęśliwych ofiar. Opętani nim ludzie wpadali na widok czerwonej barwy lub na widok ognia w istny paroksyzm wściekłości. Tańczyli wykonując dzikie ruchy, tocząc pianę. Stąd to przypuszczają niektórzy, że taniec ten nie był niczem innem, jak tylko atakiem epileptycznym. Po głównym okresie szerzenia się tańca święto -jańskiego w wieku XIV zdarzały się jeszcze późnfej sporadyczne wypadki tej choroby nawet w wieku XVII.

Drugą epidemją był taniec św. Wita który pojawił się poraź pierwszy w Strassburgu w r. 1418. Nazwę swą otrzymał ten taniec stąd, że dotknięci nim pielgrzymowali do kapliczki św. Wita, męczennika z epoki Dioklecjana (f 303), znajdującej się w okolicach nadreńskich, by tu znaleść wybawienie z cierpień. Tutaj bowiem księża odprawiali egzorcyzmy nad nieszczęśliwymi opętańcami, przypisując św. Witowi moc leczenia.

Podobną chorobą na tle szału tanecznego był Tarantismus we Włoszech, pochodzący z Apulji z końca wieku XV. Już współcześni nie umieli jasno wytłumaczyć owego zagadkowego zjawiska i upatrywali przyczynę jego w jadowitem ukąszeniu pająka, Tarantuli.

Pierwszą wiadomość o tem podał Nicol. Perotti w „Cornucopiae latine linguae“. (Basilea 1536). Chorzy wykonywali najdziksze skoki, tańczyli do omdlenia, padając wkońcu wyczerpani; w rękach trzymali zazwyczaj czerwone chustki lub jaskrawe płachty. Cechą tych ludzi, ogarniętych szałem Tarantismu, były idjosynkrazje do jaskrawych barw. Muzyka działała na nich kojąco; zwłaszcza głosy fletów, klarnetów, lutni i bębenków łagodziły ich cierpienia. Wierzono, że pod wpływem muzyki jad rozlewa się po całym organiźmie i uchodzi ostatecznie przez skórę. Gdy milkła muzyka, opętańcy znosili straszne bóle; dlatego dla leczenia ich utrzymywano w niektórych miastach całe orszaki muzykantów, którzy stale im towarzyszyli.

Zwłaszcza kobiety, współczując z chorym, urządzały co pewien czas publiczne składki i starały

się ulżyć nieszczęśliwym. Ten okres, w którym wszędzie rozbrzmiewała muzyka, a opętańcy kroczyli długim szeregiem w jej takt, nazywano we Włoszech „il carnevaleto delle donnę". Lecz nie każda muzyka działała na chorych kojąco. Leczyły ich tylko niektóre tańce, osobno na ten cel komponowane tak, że wytworzyły się charakterystyczne formy taneczne w związku z Tarantismem. Należy do nich: typowa Tarantella, Moresca, Panno rosso, Panno verde, Spallata, Cinąue tempi etc.

W tańcu wyładowuje się rytm życia. Każda epoka społeczna ma charakterystyczny taniec z właściwym mu rytmem. I tutaj więc, podobnie jak przy pracy, nie rytm muzyki normuje rytm życia, lecz naodwrót: od rytmu życia zależy rytm muzyki, rytm tańca. Inaczej tańczyła epoka rokokowa, inaczej epoka rewolucji francuskiej, a inaczej epoka Biedermayerowska.

Właściwy tańcom rokokowym wytworny rytm krył pod maską salonowego wdzięku lubieżną zmysłowość towarzystwa dworskiego. Krwawa „Carmagnola" odpowiadała krwawemu nastrojowi tłumów rewolucyjnych. Wiedeński walc, Ecossaise, Contredanse, Kadryl — oto tańce, odzwierciedlające charakter bogatego i spokojnego mieszczaństwa w wieku 19. Lubieżny ,,cancan", któremu Jacąues Offenbach nadał klasyczną formę, jest odbiciem nastrojów, przenikających zdemoralizowane społeczeństwo francuskie za drugiego Cesarstwa.

Aż wreszcie przyszła burza walk socjalnych u schyłku 19 stulecia a po nich huragan „Wielkiej wojny".

Pokolenie powojenne popadło w podobny szał tańca, jak pokolenie średniowiecza w wieku XIV, wyczerpane zarazą i klęskami elementarnemu Lecz inny rytm tętni w tańcach dzisiejszych, aniżeli w tańcach epoki przedwojennej! Dzisiaj roztacza fascynującą siłę J a z z !

Co znaczy ten tajemniczy wyraz? Jestto wyraz angielski, wykrzyknik, którego używają Negrzy — apasze w podmiejskich lokalach tanecznych w południowych Stanach Zjednoczonych w okolicach New-Orleanu. Wykrzyknik ten ,,Jazz" (niemieckie „Hetzen" szczuć, podniecać) dodaje bodźca tańczącym, działa na nich jakby smaganie biczem i doprowadza do istnego szału tańca.

Ojczyzną „Jazzu" jest Ameryka. Do ostatnich czasów nie miała Ameryka swojej rodzimej muzyki. Jej muzyka była tylko przeszczepieniem muzyki europejskiej na grunt amerykański; brakło jej zaś oryginalnych, rdzennie swoistych pierwiastków. Dopiero Jazz (wym, dżes) stał się narodową muzyką amerykańską. Stworzyli go Metysi i Negrzy Ameryki środkowej z wyspy Kuby i San Domingo, owi niewolnicy nietknięci „kulturą europejską" owa rasa ujarzmiona, rzucona z ojczyzny na obcy, daleki ląd. Pracując ciężko w plantacjach, dawali wyraz w swych p i e ś n i a c h r e l i g i j n y c h „Negro-Spirituals" tęsknocie za wolnością. Melodje tych pieśni są pełne melancholji i smutku,' a w jednostajnym, kołyszącym rytmie ich przebija się tragizm rozpaczy.

Świecka pieśń, a właściwie t a n i e c „Ragtime" (wym.: regtajm) mógł się pojawić dopiero wtedy, gdy owi nieszczęśliwi niewolnicy zdobyli wolność. VY tańcu wyładowała się radość wyzwolonego człowieka: długo skrępowane ręce i skute nogi mógł teraz odprężyć swobodnie, mógł rzucić się w wir szalonego rytmu, w gwałtownych podskokach i podrzutach nacieszyć się wolnością. W podmiejskich kabaretach murzyńskiej dzielnicy Nowego Jorku, w Harlem, śpiewał, szalał i tańczył wyzwolony Negr, improwizował owe charakterystyczne tańce, które potem w „cywilizowanej" formie przedostawały się do wytwornych lokali na Broadway, a stąd przeszczepione zostały do Europy.

Pierwszą formą Jazzu był zapomniany już dzisiaj „Cake-walc", początkowo szydercza karykatura tańców europejskich. Ujarzmiony Negr wyśmiewał ludzi białych i wyszydzał ich ruchy w tańcu. Ale dając karykaturę tych tańców, zabarwił je indywidualną cechą swego żywego impulsywnego temperamentu: tu bowiem występuje już jako charakterystyczny czynnik rytmiczny s y n k o p a (t. j. akcentowanie słabej części taktu), typowa dla wszystkich tańców murzyńskich.

(C. d. n.)

Konkurs orkiestr w D. O. K. VII.

Z Poznaniem łączą mnie serdeczne nici miłości zadzierzgniętej jeszcze w tych latach szczęśliwych, które tam spędziłem, zagnany losem żołnierskim do Wielkopolski. Toteż raduję się zawsze niepomiernie, ilekroć danem mi jest oglądać gród Przemysława choćby przelotnie bodaj przez godzin kilka. Ostatni mój pobyt w Poznaniu był mi specjalnie drogi, bo łączył się z konkursem orkiestr, które jak to łatwo zrozumieć, są sercu memu najbliższe i najcenniejsze. Niestety, objektywna ocena każe mi stwierdzić, że ogólny poziom tych orkiestr nietylko nie jest wyższy od poziomu orkiestr w innych DOK., ale nawet musi ustąpić przed wartością orkiestr z DOK. III. lub nawet DOK. IX. Słuchając okiestr okręgu poznańskiego doznałem pewnego rodzaju rozczarowania. Wprawdzie w porównaniu z zeszłym rokiem obecnie przedstawiają się o wiele wiele lepiej i wykazują znaczny postęp, jednakże w ogólnym turnieju orkiestr polskich trudno byłoby im utrzymać się w jednej linji z najlepszemi. Wiem jakie są tego przyczyny. Orkiestry poznańskie są przedewszystkiem przeciążone służbą — Nieszczęsne t. zw. przysposobienie wojskowe rozrosło się na terenie b. zaboru pruskiego do rozmiarów wprost komicznych. Byle miasteczko zawiązuje towarz. wojaków i powstańców, każda niemal wioska uważa za swój obowiązek stworzenie bractwa strzeleckiego lub straży pożarnej i to koniecznie ze sztandarem — Stąd tych poświęceń sztandarów i obchodów strzeleckich takie mnóstwo, że orkiestry wojskowe jak długi rok Boży nie mają wprost chwili wolnej na ćwiczenie, bo wszędzie muszą grać, do tego za psie pieniądze, częściej jeszcze za darmo, nie mówiąc już o tem, że nieraz w warunkach wprost ubliżających orkiestrze wojskowej.

A wśród tej pracy niewdzięcznej zdzierają się ludzie, marnują się instrumenty, słabnie energja.

Drugim powodem, dla którego orkiestry wielkopolskie w nieco gorszej są formie, niż gdzieindziej jest masowa utrata podoficerów, która te orkiestry dotknęła w końcu 1925 r. w sposób o wiele boleśniejszy niż gdzieindziej. Znam pułki, gdzie odrazu odeszli wszyscy zawodowi, ponieważ skończyła się im ich służba przewidziana kapitulacją. Powstawały luki, których nie było czem wypełnić i zejdzie kilka lat, zanim dorośnie młodzież elewów, która zastąpi ubytek powstały wskutek odejścia podoficerów...

W takiem niezmiernie trudnem położeniu znalazła się n. p. orkiestra 57 pp. Właściwie nie wiem z kim kapelmistrz Yorel grał — Większość orkiestry to elewi, niektórzy nawet bardzo młodzi. Było to można doskonale wyczuć po niepewnem w intonacji i w technice drzewie. Kplm. Vorel będzie miał klarnety dopiero za dwa lata. Z tem, co ma dzisiaj niepodobna się porywać na coś poważniejszego. Jeżeli mimo tej słabej orkiestry jury zapewne słusznie przyznała mu pierwszą nagrodę, to przedewszystkiem za tę wielką pracę pedagogiczną, jaka biła z każdej zagranej nuty i z każdego instrumentu. Mimo długotrwałej choroby, mimo obecnie złego stanu zdrowia potrafił ten znakomity kapelmistrz dobyć ze swych orkiestrantów czynów, które musiały zaimponować — Wiedza, rutyna, dobry smak kapelmistrza rozstrzygały to w stopniu silniejszym, niż wartość i umiejętność orkiestry.

Jeżeli chodzi o szlachetność i czystość brzmienia, to z pośród orkiestr poznańskiego korpusu na pierwszym planie stała bezsprzecznie orkiestra 68 pp. pod dyrekcją Kplm. Szała. Ta świetna orkiestra mogłaby snadnie zdobyć pierwsze miejsce, gdyby nie fatalnie dobrany program. Z wyjątkiem jedynego marsza Dorożyńskiego świetnego w konstrukcji i harmonizacyjnych pomysłach reszta programu poprostu zabijała swą beznadziejnością. Kapelmistrz Szał wybrał sobie naprzód fantazję Sielskiego z „Hrabiny*[4]. Już zeszłego roku podkreśliłem na łamach „Polski Zbrojnej * jak mało ta „fantazja** nadaje się do koncertu. Wprawdzie ściągnąłem wówczas na siebie burzę gniewu p. Komisarza Policji Państwowej, mimoto jednak nie dałem się przekonać i w tym roku, jakoby ta „Hrabina** mogła zasługiwać na to, by się nią produkować na poważnych koncertach. A potem przyszła kolej na „Odgłosy pamiątkowe** Noskowskiego, o które już niejeden kapelmistrz połamał sobie zęby. Dlaczegożby nie miał ich sobie poszczerbić i kplm. Szał, skoro mu najwidoczniej ten rodzaj twórczości zupełnie nie leży. Jeżeli kapelmistrz Szał chciał koniecznie grać rzeczy polskie, czy nie znalazł już nic innego, coby lepiej odpowiadało jego temperamentowi i usposobieniu artystycznemu.

Trzecią orkiestrą etatową jaka w Konkursie poznańskim brała udział była orkiestra 29 pp. Strzelców Kaniowskich pod batutą kplm. Ksionka. Dobra ta orkiestra z dobrym i sumiennym kapelmistrzem na czele była widocznie w wieczór ów niedysponowana. Miałem bowiem sposobność stwierdzić w kilka dni później, wykonując z tą orkiestrą uwerturę z „Tannhaüsera**, ile z niej można dobyć. Do tego grała orkiestra 29 pp. w ów wieczór „Symfonję Wojskową'* Haydna w jakiejś banalnej, słabej przeróbce, co wpłynęło w wysokim stopniu na obniżenie oceny.

W każdym razie stwierdzam, że orkiestra 29 pp. aczkolwiek zajęła czwarte miejsce w konkursie, to jednak znajduje się na najlepszej drodze rozwoju, a śledząc ten rozwój od kilku iat tyle widzę niezmordowanej pracowitości kapelmistrza, takie ogromne postępy i tyle sukcesów, że pewny jestem, że w roku przyszłym orkiestra ta stanie się bardzo niebezpieczną współzawodniczką dla orkiestry 57 pp., zwłaszcza jeśli nabędzie nowe instrumenty, (przedewszystkiem klarnety).

W końcu wypada mi wymienić orkiestrę nieetatową VII DOK pod batutą ogniomistrza Zakrzewskiego. Orkiestra ta odegrała czysto, lecz w dość niewłaściwych tempach fantazje ze „Strasznego Dworu** i „Lohengrina** oraz w sposób cyrkowy, mc z muzyką wspólnego nie mający marsza z fanfarami i kotłami, który wśród licznie zebranej publiczności wywołał taki entuzjazm, jakby poza wywijaniem pałkami od kotłów i rytmicznem odejmowaniem trąb od ust wszystko inne w muzyce nie miało nijakiej wartości. Zastrzegam się, że te moje złośliwe uwagi godzą w tłum głodny sensacji, a nie w kapelmistrza, który bardzo ładnie i solidnie pracuje, a znajdując poparcie u swego nadzwyczaj o orkiestrę troskliwego i dbałego dcę majora Łakińskiego, postawił swój zespół na tak wysokim poziomie, jaki rzadko spotyka się w orkiestrach nieetatowych.

Nie chcąc przedłużać i tak już zbyt długiego sprawozdania nie będę wspominał o zawodach w muzyce i w grze a vista, jakie się odbyły tego samego dnia przed południem. Gra a vista przyniosła jury niespodziankę, gdyż dla kapelmistrza Szała i jego orkiestry trudno było znaleść utwór nieznany. Musztra u takich wyborowych pułków, jak poznańskie musiała wypaść doskonale. Delegat M. S. Wojsk, zachwycony byl zwłaszcza konną musztrą orkiestry 7 DAK., a zachwyt jego wzrósł jeszcze, kiedy się osobiście przekonał, że nieetatowi orkiestranci tego pułku nietylko umieją grać, ale też szkoleni są w funkcjach telefonistów, prowiantowych i t. d.

Organizacja konkursowa, która spoczywała w rękach znakomitych i wielekróć wypróbowanych oświatowców poznańskich por. Jerzego Ciepielowskiego i por. Stanisława Alwina mogła służyć za wzór dla wszystkich DOK. Zainteresowanie publiczności ogromne, aula uniwersytetu przepełniona, władze wojskowe z gen. Hauserem i szefem sztabu DOK. płk. Szt. Gen. Wojtkielewiczem na czele w komplecie, jury doskonale dobrana, poważna i sprawiedliwa, prasa wszystkich odcieni na sali, wreszcie po skończonym konkursie przemiły bankiet. Czy chcecie jeszcze więcej ?

B. S.

Konkurs orkiestr wojskowych okręgu korpusu Nr. X.

W dniu 8, 9 i 10 października b. r. odbył się trzeci konkurs orkiestr wojskowych D. O. K. X. Do współzawodnictwa stanęło siedm orkiestr: 3 p. p. leg. z Jarosławia, 4 p. p. leg. z Kielc, 2 p. s. p. z Sanoka, 5 p. s. p. z Przemyśla, 17 p. p. z Rzeszowa, 38 p. p. z Przemyśla i 39 p. p. z Jarosławia. —

Konkurs odbył się na Stadjonie Sportowym, gdzie wystawiono specjalną muszlę orkiestrową.

Pierwszego dnia zawodów odbył się egzamin orkiestr z musztry. Postawa orkiestr, umundurowanie wzorowe. Jury miała bardzo trudne zadanie w przyznaniu pierwszych miejsc, które zdobyły 3 p. p. leg., 4 p. p. leg. i 17 p. p.

Dnia 9. X. o godzinie 15-tej przegląd orkiestr przez D-cę Korpusu Nr. X. Gen. Galicę, poczerń odbył się popis według kolejki ustalonej poprzednio losowaniem.



Przegląd orkiestr przez D'cę O. K. X. gen. Galicę.

I. **4 p. p. leg. Kielce** — kplm. Kazimierz Wojakowski. Uwertura „Ruy Blas“ — F. Mendelssohn-Bartholdy, Czardasz z op. „Duch Wojewody“ — L. Grossman, Fant. z op. „Tanrihäuser“ — R. Wagner.

II. **38p.p.Przemyśl** - kplm. Adam Żołobiński. Uwertura „Rok 1812“— P.Czajkowski, fan. z op. „Holender Tułacz“ — R. Wagner, „Serenada Cygańska“- Nehl.

III. 5 p.s.p. Przemyśl — kplm. Józef Kosecki. Uwertura „Polonja“ — **R.** Wagner, „Capriccio Italien“ — P. Czajkowski, Poemat symfoniczny „Cud nad Wisłą“ — J. Kosecki.



Orkiestra 5. p.s.p. zPrzemyśla, która zdobyta mistrzostwo O.K.X. na r. 1926

Po wyczerpaniu programu defilada wszystkich orkiestr przed Dowódcą Korpusu i zebraną publicznością. —

Dnia 10. X. dalszy ciąg konkursu, Wystąpiły orkiestry:

I. 3 p. p. leg. Jarosław — kplm. Józef Gosztoft. Uwertura „Rajmond“ — Ambr. Thomas, Potpourri „Dama pikowa“ — P. Czajkowski, Op. 215 „Marinella“ — Fucik.

II. 2 p. s. p. Sanok — kplm. Maksymiljan Firek. Uwertura „Egmont“ — L. Beethoven, Uwertura „Tatry“ — W. Żeleński, Mazur z opery „Jawnuta“ — St. Moniuszko.

III. 39 p. p. Jarosław — kplm. Wacław .Sosnowiec. Uwertura „Gdybym był królem“ — Adam, Wyjątek z op. „Tannhäuser“— R. Wagner, Wiązanka „Biały Orzeł“ — .Sosnowiec.

IV. 17 p. p. Rzeszów — kplm. Mikołaj Adam. Uwertura „Polonja“ — R. Wagner, Fantazja z op. „Lohengrin“ — R. Wagner, Poemat symfoniczny „Fes preludes“ — Fr. Liszt.

Sąd konkursowy stanowili wybitni znawcy muzyki jak prof. Barącz Jan, prof. Nowak Witold prezes T-wa muzycznego, inż. Jasiński Jerzy i p. Ryczaj Jan.

Sąd konkursowy stwierdził, że orkiestry X. Korpusu przewyższają nawet orkiestry b. armji austrjackiej, które uchodziły za najlepsze.

Przyznano:

pierwsze miejsce orkiestrze 5 p.s.p. z Przemyśla oraz batutę wędrowną,

drugie miejsce orkiestrze 2 p. s. p. z Sanoka,

trzecie miejsce orkiestrze 4 p. p. leg. z Kielc.

Kapelmistrze zwycięskich orkiestr otrzymali dyplomy honorowe.

Dowódca Korpusu podziękował obecnym d : com pułków, kapelmistrzom i tambourmajorom za wytężoną i owocną pracę nad orkiestrami.

Publiczność przemyska okazała duże zainteresowanie, gdyż w dniach 9. i 10. X. było ponad 2.500 osób.

Bicz Boży

We wszystkich podaniach ludowych spotykamy się z twierdzeniem, że skoro zagniewany Bóg chce ukarać ludzkość, to zsyła na nią najpierw wojnę, a później, jako jej rezultaty, kataklizmy żywiołowe, powietrze morowe, nieurodzaj i głód. Nierzadko podania te potwierdzają fakta historyczne, wobec czego musimy się zgodzić z tem, że podania owe oparte są na pewnych podstawach faktycznych.

Ostatnia wielka światowa wojna, o ile przewyższyła rozmiarami i ilością ofiar wszelkie znane nam z historji rzezie ludzkości, o tyle i w dalszych swych skutkach jest wyjątkowo wielką. Straszne, niesłychane w dziejach trzęsienia ziemi, orkany, powodzie, posypały się na rodzaj ludzki jak z rogu obfitości, są i nieurodzaje i głody, tylko powietrze morowe, dzięki zdobyczom wiedzy, zostało opanowane i nigdzie nie wybuchła żadna zaraza. Jednakże złe demony zniszczenia nie dały za wygraną; przekonawszy się, że rozum ludzki wybudował niezwyciężoną tamę przeciw zarazie, zesłały na ziemię zarazę inną, trudniejszą do opanowania, a nieporównanie straszliwszą w skutkach od czarnej ospy, dżumy lub cholery. Zarazą tą jest opętańczy szał zmysłowych tańców. Każda choroba epidemiczna przepływała przez pewne kraje jak niszcząca fala, porywała pewną ilość ofiar i przemijała pozostawiając w spokoju tych, których nie porwała odrazu; obecna zaś fala wszelkich foxów i stepów niszczy estetykę i etykę we wszystkich warstwach społecznych wszelkich krajów i narodów świata i skutki tego moralnego zniszczenia będą, bo muszą być, bez porównania gorsze, niż skutki najstraszliwszej epidemji. Jestto jakaś masowa narkoza, tem straszliwsza w skutkach, że działa dwojako: na nerwy jako wyuzdany, zmysłowy taniec, i na umysły jako jeszcze bardziej zmysłowa, wyuzdana, pornograficzna muzyka. Niezależnie od tego, jako muzyka pozbawiona cech piękna, zabija zmysł estetyczny, rozbija i niweczy dorobek artystyczny kilku wieków, a ponieważ, jak to już pisałem w poprzednim artykule, muzyka mijając świadomość, działa bezpośrednio na duszę i gdy raz w nią zapadnie, to już nieda się wyrugować, więc łatwo sobie wyobrazić, jakie spustoszenie, jaki rozkład moralny powoduje w duszach dzisiejszego społeczeństwa, w pierwszym zaś rzędzie w duszach młodzieży, t. zn. tych, do kogo przyszłość należy i na kim budujemy wszelkie nadzieje. Rzecz dziwna, że wszyscy doskonale zdajemy sobie sprawę ze szkodliwości pornografji w literaturze i malarstwie, a zamykamy oczy na takąż pornografję w muzyce, choć ta jest bez porównania szkodliwszą. Książkę, bowiem nie każdy czyta, obraz nie każdy zobaczy, a nadto zarówno jak wyrazy książki, tak i treść obrazu musi przejść przez filtr świadomości, musi być zrozumianą, więc często przez świadomość i zrozumienie może być znacznie osłabioną jej szkodliwość, a wreszcie w większości wypadków bywa zapomnianą. Inaczej się ma z pornografją dźwiękową: wpada ona bowiem do duszy mijając wszelkie filtry i zmysły kontrolujące i nigdy się nie zapomina; zaś jako taniec, jest znana wszystkim, gdyż szerzą ją orkiestry i wędrowni grajkowie i gramofony i katarynki i prymitywne organki. Dużo już razy doznawałem uczucia bólu niemal fizycznego, na widok dziecka, zaledwie umiejącego szeplenić, a już śpiewającego ku wielkiej uciesze rodziców: „Cio pani klije pod siukienką"... A sam taniec? Pewien starszy oficer wyższego stopnia wyraził się raz podczas zabawy, że za czasów jego młodości, do wykonywania podobnych tańców zbytecznem było towarzystwo, światło i muzyka i że taki taniec t´te a ˆtetê tylko zyskuje na wartości.

Godnem podziwu jest, że bardzo wielu ludzi uznaje, jeżeli już nie szkodliwość, to choć przynajmniej niestosowność tych modnych tańców, lecz niema nikogo, kto odważyłby się czynnie przeciwko nim wystąpić. Ogólnie daje się słyszeć, że to są skutki powojenne, że ludzkość wskutek nadmiaru przeżytych wrażeń ma nerwy tak stargane, że zachodzi poniekąd potrzeba użycia brutalniejszycb środków do wywołania niezbędnej w życiu emocji, i że jestto zło przemijające, które stopniowo, w miarę unormowania się warunków życiowych, ustąpi samo przez się. W tem twierdzeniu tkwi mały błąd.. wprost bagatelka... że bierzemy skutek za przyczynę. Nie dla tego bowiem brutalnie podniecamy się, że mamy stargane nerwy, tylko dla tego stajemy się coraz bardziej nerwowi, że się narkotyzujemy zmysłową muzyką i tańcem.

Twierdzę bowiem z całem przekonaniem, że cała menażerja tych wszystkich wyuzdanych shimmy i stepów jest narkotykiem jak alkohol, opium, morfina lub haszysz.

A czy był kiedy wypadek, żeby ktokolwiek narkotyzujący się, jakiś morfinista lub alkoholik, mógł sam z własnej woli i o własnych siłach pozbyć się szkodliwego nałogu? Skądżeż tedy pewność, że ten nałóg (bo tylko nałóg) będąc ponadto masowym, może przeminąć sam przez się ? Wszak pewnem jest, że wszystkie te „czy pani mieszka sama“, „ja się boję sama spać“, lub „co pani kryje pod sukienką" deprawują duszę, zaś taka dusza zdeprawowana nie jest w stanie z własnego popędu i bez postronnej pomocy wyzbyć się deprawującego nałogu, w którym jest rozmiłowana.

Nie ulega wątpliwości, że każdy taniec ma podkład zmysłowy i erotyczny, ale pozatem posiada pewien wdzięk i nie drażni nerwów w tak brutalny sposób, jak tańce nowoczesne; przy tem muzyka była ujętą w pewne, niekiedy nawet bardzo śliczne formy, które zadowalniały zmysł estetyczny, a w najgorszym razie nie targały go i nie szarpały. Ile wdzięku, a czasem nawet czaru miała w sobie melodja walca, ile zdrowego temperamentu i oryginalnej gracji posiadał mazur... a teraz? doprawdy wydaje mi się, że kankan był niewiniątkiem w porównaniu do shimmy...

Kiedy zdarzy mi się komuś o tem mówić, to przeważnie odpowiadają mi, że przesadzam, że zło jest, ale minimalne, z którem walczyć nie opłaci się choćby dla tego, że sama walka byłaby tylko zużyciem energji na błahostkę, kosztem poważniejszych zagadnień życiowych... mówią też, że obecne czasy są nieodpowiednie do krzewienia zasad purytańskich, albo że dla popularności pozuję na moralistę, lub wreszcie, że śmieszny jestem ze swoją donkiszoterją, ze swojemi tendencjami do walki z niebezpieczeństwem urojonem. Z tego

wszystkiego ja mogę tylko wnioskować, że choroba znajduje się w ostrej formie, i wobec tego wymaga również ostrych środków zaradczych. Z tego powodu zamierzam użyć kilku dosadnych argumentów. I tak, czy panowie (no i panie) bagatelizujący deprawujący wpływ schimmy zdają sobie sprawę z tego, że przy tym tańcu niektóre osobniki zdolne są do doprowadzenia siebie do najwyższej ekstazy erotycznej? Co do mnie nie życzyłbym sobie być panią (lub panną) dostarczającą takich emocji swemu tancerzowi, boby mi to nie bardzo schlebiało; ale również niechciałbym być w tym wypadku któremś z rodziców, lub bratem, siostrą, czy też choćby tylko mężem takiej „szymującej się“ (brzmi jak na ironję podobnie do „szanującej się“) osoby. C. d.n.

PROF. DR JÓZEF KOFFLER.

Problemy muzyczne

III.

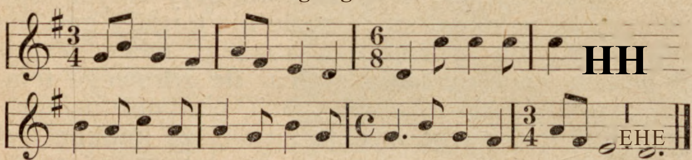
Sposoby opracowania melodji.

Powiedzieliśmy, że melodja jest to następstwo tonów o rozmaitej wysokości i rozmaitym rytmie. Sądzę, że nie potrzeba zaznaczyć, iż ten podział na wysokość i rytm nie ma nic wspólnego z twórczem postępowaniem przy powstawaniu melodji, bo ta rodzi się w umyśle jej twórcy jako całość jednolita i nierozerwalna co do wysokości i rytmu. Pozatem zjawia się prawie zawsze wraz z melodją pewna jej najlepiej odpowiadająca, a więc właściwa h ar mon ja, która wprawdzie nie jest rozstrzygająca dla istoty danej melodji, jednak jako jej zabarwienie wybitnie ważna. Ciekawem jest, że ucho coś niecoś muzycznie wychowane słyszy w każdej melodji ukrytą harmonję, często nawet wbrew swej woli.

Harmonja oznacza równoczesne brzmienie kilku tonów, które powstaje bądźto przez przypadkowe lub umyślne zetknięcie się rozmaitych samodzielnie i niezależnie poruszających się głosów, bądźto przez wolne uderzanie odpowiednich tonów nie mających związku ani ciągłości melodyjnej. Harmonja jest to najobszerniejsza i najbardziej skomplikowana dziedzina w nauce rzemiosła muzycznego, i wskutek tego nie możemy sobie pozwolić tutaj na jej dokładniejsze rozpatrzenie. Ażeby jednakowoż efekt harmonji przynajmniej na przykładzie okazać, przytoczę jedną i tę samą melodję w dwóch opracowaniach harmonicznych. Weźmy pod uwagę następującą melodję ludowej piosenki:

Nr. 18.

Koło mego ogródeczka.



Melodja ta mogłaby być, oczywiście gdybyśmy nie wiedzieli o jej pochodzeniu, zarówno wyjątkiem z jakiejś symfonji lub opery lub innego poważnego utworu; lecz pochodzenie jej jest dla nas obecnie całkiem obojętne.

Proszę sobie przedstawić, że n. p. śpiewak jakiś, chociażby to był najwybitniejszy, śpiewałby przez cały wieczór, tylko podobne melodje bez towarzyszenia fortepjanu lub jakichkolwiek innych instrumentów, to ten sposób popisu muzycznego przez dłuższy czas byłby stanowczo monotonny i nużący. Próbujmy więc dodać pieśni tej uroku przez zabarwienie jej akordami t. zn. harmonją. Możemy to uczynić w rozmaity sposób. Podaję piosenkę powyższą w podwójnej harmonizacji, ażeby wykazać jaki wpływ wywiera harmonja na charakter i nastrój utworu.

Nr. 19 a.



Nr. 19 b. *)



***) Ze zbioru: Józef Koffler „40 Polskich Pieśni Ludowych" z łaskawem zezwoleniem wydawnictwa Anton J. Benjamin, Leipzig-Milano.**

Każdy przyzna natychmiast, że nastrój w obydwu opracowaniach tej samej melodji jest z powodu różnorodnego sposobu harmonizowania całkowicie odmienny. To cośmy tu na jednym przykładzie zbadali i skonstatowali, da się bez wyjątku dokonać na każdej innej melodji.

W fachowo technicznem użyciu spotyka się słowo melodja nader rzadko. Zwyczajnie nazywa się melodyjnie stworzony szereg tonów, pozostających w pewnym związku ze sobą g ł o s e m; a wyraz ten w następnych wywodach zatrzymamy, ponieważ przy roztrząsaniu niektórych kwestji dokładniej i ściślej wypowiada i określa, to co chcemy opisać, niżeli pochodzące z języka staro-greckiego słowo — melodja.

Widzieliśmy zatem, że głos przez dodanie pewnych harmonji (t. j. akordów) nietylko, że przybiera pewien ściśle określony charakter i nastrój, ale temsamem wznosi się na artystycznie wyższy poziom. Zwyczajne harmonizowanie t. j. podkładanie akordów, jest najzwyklejszym i najwygodniejszym środkiem, by jakiejś melodyjnej linji nadać odpowiednie światło lub cień. Do tego samego celu prowadzą natomiast również inne środki, które wprawdzie nie zawsze i nie wszędzie dadzą się użyć, ale stoją one w swoim rodzaju artystycznie o wiele wyżej, niżeli zwykłe cieniowanie harmoniczne. Mam tu na myśli opracowanie wielogłosowe, t. zn. że do głosu głównego, nazwijmy go tematem, dodaje się celem artystycznego zabarwienia jeden, dwa lub nawet więcej głosów nowych, niezależnie się rozwijających. Opracowanie takie nazywamy ogólnie p o l i f o n i c z n e m, w przeciwieństwie do czysto harmonicznego, które określa się wyrazem h o m o f o n ja.

Ażeby pojęcie polifonji nieco dokładniej ująć i opisać, nie zaszkodzi zbadać historyczny rozwój tego środka technicznego, chociażby tylko w najogólniejszych zarysach. W zaczątkach muzyki istniał tylko śpiew jednogłosowy; bez względu na ilość śpiewaków — wszyscy śpiewali to samo. Jeżeli znajdziemy w starych rękopisach notowane melodje na głosy śpiewające — rękopisy takie znajdują się często w starych klasztorach lub bibljotekach uniwersyteckich, przeważnie we Włoszech — otóż melodje takie przeznaczone do śpiewu, oznacza się dopiskiem „voce“, co po polsku znaczy: głos; tem samem zaś było wszystko dokładnie określone. Z czasem powstała jednak myśl, że byłoby odpowiedniem i stosownem, by prócz tego jednego śpiewał nad nim jeszcze drugi, oczywiście że odmienny. Ponieważ ten nowy głos jako górny najłatwiej dochodził i wbijał się w ucho, a więc odgrywał dla słuchającego większą rolę, nazwano go wpierw „cantus“ (po polsku: śpiew), później zaś „t,enor“ w znaczeniu mniejwięcej głosu dzierżącego, a więc głównego Tem samem zaś stracił pierwotny jedyny głos swoje wyjątkowe i panujące stanowisko i zadowolnił się zwykłem podpieraniem, f u n - damentowaniem tenoru, a z powodu jego niskiego położenia nazwano go „bassus" (po polsku: niski, głęboki). Rozchodziło się oczywiście przez długi czas tylko o głosy męskie, wskutek czego wystarczały całkowicie powyższe dwie grupy głosowe: bas i tenor. Dopiero gdy później do śpiewu w kościele dopuszczono chłopców i oddano im osobny niezależny głos, ten z natury rzeczy jako wyższy od męskiego, śpiewał melodje wyższe niż tenor, oznaczono go mianem „alto“, co po polsku znaczy: wysoki. Nowy ten głos odebrał tenorowi prowadzącą pozycję i zepchnął go do skromnej roli wypełniającego i regulującego przestrzeń między altem a basem. Od używania trzech głosów do wprowadzenia czwartego był tylko jeden krok, który dokonano rozdzielając głosy chłopięce według ich naturalnege brzmienia na niższe i wyższe, które to ostatnie jako najwyższe w całym zespole nazwano „soprano“ t. zn. mniejwięcej najwyższy. Przeszliśmy więc historyczne powstanie czterech grup głosowych* chóru mieszanego i objaśniliśmy zarazem powstanie ich nazw.

Muszę w tym związku zaznaczyć jeszcze, że źródło wszelkiej muzyki płynie ze śpiewu. W ostatecznem znaczeniu każda nuta, którą kiedykolwiek i gdziekolwiek słyszymy, powstaje ze śpiewu, bez względu czy rozchodzi się o muzykę z epok najdawniejszych czy też o utwór kierunku najnowszego. Ostatecznie można każdy głos orkiestrowy, chociażby on był jak najbardziej skomplikowamy, pomyśleć śpiewanym, oczywiście w idealnym znaczeniu, bo głos taki prawie zawsze nie będzie do opanowania ani do wykonania, chociażby przez najlepszego śpiewaka jużto technicznie, jużto wokalnie.

Z powyższych rozpatrywać również można z łatwością wywnioskować, że próbowano i nauczono się dopiero stopniowo w kompozycji używać dwóch, trzech, czterech a wreszcie więcej głosów, jakoteż, co już w tem miejscu zauważę, tworzyć harmonje świadomie, już to wbrew wolnemu poruszaniu się głosów, jużto właśnie przez to poruszanie się. Ponieważ w dawniejszych czasach nutę oznaczano punktem, a przy notowaniu większej ilości głosów pisano niejako jeden punkt przeciw drugiemu, nazwano to postępowanie po łacinie, punctum contra punctum (po polsku: punkt przeciw punktowi); czyli innemi słowy, powstało to co nauka rzemiosła kompozytorskiego nazywa k o n - t r a p u n k t e m. Kontrapunkt więc nie jest niczem innem jak pewnym odmiennym rodzajem układu muzycznego, w którym porusza się pewna ilość głosów w całkowitej lub częściowej wzajemnej niezależności. Przez się zrozumiałem jest, że by umożliwić i poniekąd ułatwić osiągnięcie tego celu istnieją pewne nakazy, ale tu nie miejsce na roztrząsanie tych szczegółów kompozytorskiej techniki.

c. d. n.

Orkiestra laojskoioa krzewicielką kultury muzycznej o kraju

Nawiązując do artykułu „Muz. Wojsk.“ „Projekt pod rozwagę[14], pragnę również ze swej strony zająć uwagę czytelników tym niezmiernie ważnym tematem w pracy orkiestr wojskowych.

Wiemy wszyscy, że muzykalność szerszego społeczeństwa, zwłaszcza w masach ludności prowincjonalnej, - jest bardzo ograniczoną. Również i w sferze inteligencji muzyka uprawianą jest bardzo powierzchownie, a wymagania artystyczne nie sięgają często ponad repertuar muzyki tanecznej, modnej. Uczęszczanie wszakże na koncerty należy tam do dobrego tonu, mimo że :'j audytorjum nudzi się śmiertelnie na wszelkich koncertach i z utęsknieniem myśli o numerze końcowym, skracając sobie czas miłą pogawędką, wrażeniami optycznemi i mniej lub więcej trafnemi uwagami co do strony artystycznej koncertu. Porównajmy jak kolosalną jest odległość dzieląca dziś umuzykalnienie takich dwóch osobników uprawiających muzykę. Z jednej strony skromny nasz grajek wiejski, poprzestający na znajomości kilku pieśni ludowych, narodowych i kościelnych, — przygrywający do tańca w karczmach i weselach; z drugiej zaś — wykształcony muzyk, owiany najświeższemi prądami muzyki nowoczesnej, traktujący dziś muzykę Wagnera, Czajkowskiego, Bizeta jako przeżytek. Dzielą ich kilku wiekowe zdobycze kultury i wiedzy muzycznej. Zapewne w żadnej dziedzinie sztuki niema tak szeroko rozpanoszonego dyletantyzmu, jaki panuje w muzyce. To też daje się słyszeć, że ten lub ów z t. z w. znawców, sypnie jak z rękawa nazwami arcydzieł muzycznych, nazwiskami znanych kompozytorów i terminologją muzyczną, choć czasem „wpadnie[11] rozwodząc się nad wartością rosyjskiej[11] opery „Tęsknota[11] (Tosca). Szeroka publiczność nie zdaje sobie sprawy ile piękna i nieznanych jej wrażeń mieszczą w sobie utwory wykonywane dla niej na koncertach i traktuje muzykę jako coś przyjemnego czasem, a nawet pożytecznego, gdyż muzyka powoduje podobno lepsze trawienie. Głównym powodem tego smutnego dla nas zjawiska jest jak wiadomo nieumiejętność słuchania muzyki. Tem też tłumaczy się, że utwory obfitujące w różne efekty jaskrawe jak gwizdanie, krzyk, śmiech, turkot kół oraz przeróżne kawały jazz-bandowe, zasługujące w ostatnich czasach na kryminał, — cieszą się największenr powodzeniem. Natomiast utwory wartościowsze, wymagające dokładnego i subtelnego wykonania, połączonego nieraz z nakładem większej pracy, przechodzą w programie niepostrzeżenie, powodując zniechęcenie kapelmistrza i wykonawców. Ku wielkiemu zgorszeniu muszę zaznaczyć, że mamy orkiestry, które zrezygnowały z pracy nad muzyką w lepszem jej znaczeniu, by zbierać laury tanim kosztem. Lecz to przejdzie. Dla usunięcia tych objawów musimy rozwinąć pracę w kierunku nauczania publiczności słuchania muzyki, a pracę tę przedewszystkiem powinni wykonać kapelmistrze i nauczyciele muzyki, którzy nie tylko dźwiękami, lecz i, ż y w e m s ł o w e m muszą przemawiać do swych słuchaczy i wyjaśniać im co znaczyć ma wykonywany utwór, co miał na myśli kompozytor tworząc go, jak zrozumieć należy poszczególne miejsca danego utworu. Tą drogą osiągnie orkiestra stały kontakt ze słuchaczem. Potrąci w jego duszy drzemiące struny i zniewoli do zastanowienia się nad tem, że w muzyce jest jeszcze coś, czego słuchacz dotąd nie spotrzegał. Coś, co nietylko podrażnia jego nerwy i pobudza do potwierdzania nogą taktu, lecz co także głębiej zapada w duszę, pobudzając pracę myśli i serca; co koi i uszlachetnia, przenosząc nas ponad sferę szarego dzisiejszego dnia! Taki kontakt ze słuchaczem przyniesie kapelmistrzowi i jego orkiestrze wiele zadowolenia moralnego z własnej pracy, a znaczenie muzyki wogóle i wartość danej orkiestry ogromnie wzrośnie w oczach społeczeństwa. Praca taka niezawodnie znajdzie zrozumienie i poparcie, p o d n i e s i e i w y s u b t e l n i w y m a g a n i a p u b l i c z n o ś c i, wzmocni wiarę kapelmistrza we własne siły, pobudzi do dalszej pracy nad sobą i orkiestrą. Takie koncerty z prelekcjami i odczytami, prowadzone przez orkiestry wojskowe rozrzucone po rozległej ziemi naszej, mogą przynieść wielkie plony, a niezawodnie przyczynią się do podniesienia kultury muzycznej w całym kraju. Z praktyki własnej przytoczę przykład następujący: W czasie mej służby w D. O. K. IV w 25 p. p. zorganizowałem cały cykl takich koncertów w Piotrkowie. Mimo, że uprawiałem „barbarzyństwo[11], gdyż występowałem w zakrytym budynku z orkiestrą dętą przez całą chłodną porę roku, frekwencja tych koncertów t. zw. „poranków muzycznych[11] była wprost kolosalna, sala była stale wypełniona po brzegi. Rezultatem „poranków[11] było o d t w o r z e n i e zamarłego na 9 lat Towarzystwa Muzycznego i znaczny przypływ uczni do miejscowych nauczycieli muzyki. Był to piękny plon; nie mówiąc już o nieustających podaniach składanych do pułku 0 przyjęcie do orkiestry uczni małoletnich.

Przykład powyższy przytoczyłem nie w celu zareklamowania mej pracy kulturalno-oświatowej, lecz dla uargumentowania odparcia zdania wygłoszonego w „Muz. Wojsk.[1,1], że zadaniem orkiestry dętej jest jedynie grywanie na wolnem powietrzu, a praktykowane u nas koncerty orkiestry dętej w budynkach zamkniętych są barbarzyństwem. Może lepszym argumentem jeszcze w tej kwestji będzie przykład, że orkiestra 35 p. p. akompanjowała do skrzypcowego koncertu Brucha, do śpiewu solistów, a o jej propagandowych koncertach 1 ich nadzwyczajnym pożytku i powodzeniu, wiemy wszyscy. Wiemy również, że orkiestra ta nie jest u nas wyjątkiem i możnaby przytoczyć przykładów moc. Ch:ę tu tylko zwrócić uwagę autora niezbadanego dobrze twierdzenia, że orkiestra dęta może dać tak subtelne piano, tyle pięknych barw instrumentalnych i takie szlachetne i umiarkowane forte, że w sali mogącej zmieścić 600—1000 osób brzmieć będzie doskonale. Naturalnie nie będzie tu na miejscu ten okropny wrzask helikonów, piekielny brzęk i grzmot perkusji, jakie przywykliśmy często słyszeć w orkiestrach dętych. Zastrzegam się, że nie chcę tu identyfikować brzmienia orkiestry dętej z symfoniczną, lecz staję w obronie tej orkiestry, jako posiadającej przy dobrem kierownictwie wiele praw do koncertowania w. odpowiednich budynkach zamkniętych, t. b. że dobre orkiestry dęte już posiadamy, a tak dobrych symfonicznych w pułkach zapewne nie prędko się doczekamy ... Lecz wracam do tematu.

Przewiduję, że w sprawie urządzania koncertów z prelekcjami przez orkiestry wojskowe, wskażą mi niektórzy koledzy na trudności takie jak brak prelegenta, brak odpowiedniego lokalu, konieczność zarobkowania na potrzeby orkiestry, gdyż koncerty kulturalno-oświatowe największą frekwencję mogą mieć w dni świąteczne za bardzo tanirn wstępem: brak stosownego repertuaru, przeciążenie czynnościami służbowemi i t. p. Uważam jednak, że przy współdziałaniu w tej pracy organizacji kult.-społecznych, korpusu oficerskiego i przy poparciu D. O. K , a przedewszystkiem przy szczerej chęci kapelmistrza, wszystkie te trudności dadzą się łatwo usunąć i każda orkiestra mogłaby 2—3 razy na miesiąc wystąpić z takim koncertem. Orkiestry miasteczek prowincjonalnych mogłyby objeżdżać z koncertami kult.-oświat, miasta, gdzie niema orkiestr wojskowych, aby udostępnić najszerszemu ogółowi słuchanie muzyki w lepszem jej znaczeniu. Na Pomorzu naprzykład, potrzeby muzyczne prowincji obsługiwały dotąd zespoły po 4—6 orkiestrantów, a nazwę koncertów nosiło wołające o pomstę do nieba przygrywanie do picia piwa przy stolikach. Przybycie orkiestry wojskowej w pełnym składzie do tych zabagnionych niemczyzną miasteczek z koncertami poprzedzanemi żywem polskiem słowem, niezawodnie spotka się z wielkiem uznaniem społeczeństwa i przyniesie duże korzyści moralne, kulturalne i polityczne. Nie wątpię, że czynniki kierownicze przyjdą orkiestrom w tej pracy z wszelką pomocą i może przyznają na ten cel prawo korzystania z Rozkazów jazdy, opłacanych przez orkiestry. Ponieważ, jednak, podobno dobremi chęciami jest piekło brukowane, więc do czynu!

A. Dulin.

Muzyka jako sztuka w służbie wojska

Niezbyt dawno jeszcze odgrywała muzyka wojskowa dość niepoczesną rolę w zakresie pojęcia muzyki wogóle. Dopiero rozwój armji zadecydował o rozwoju muzyki wojskowej.

Pod muzyką wojskową rozumiemy zawsze „harmonję[44] a więc użyjmy terminu dobrze wszystkim zrozumiałego „orkiestrę dętą[44]. Na ten stan rzeczy składało się wiele czynników a przedewszystkiem, prawdopodobnie to, że orkiestry wojskowe składające się przeważnie z ludzi dorywczo do „muzyki[14] napędzonych, nie były w możności stanąć na pewnym poziomie artystycznym. Cóż mówić o muzykach, gdy „ostre[44] przepisy od „kapelmistrza[44] wymagały zaledwie następujących rzeczy: musiał on umieć wszystkie przepisane marsze na bębnie i flecie, znać wszystkie sygnały, capstrzyki i pobudki, kadencje marszów defiladowych — co się tyczy jego wiedzy ogólnej, wiedzy fachowej teoretycznej i praktycznej — to było przepisom zupełnie obojętne.

Tak było przynajmniej we wzorowej armji niemieckiej przed wielką jej reorganizacją w 1848 —52 r.

Z rozwojem armji, zaczęli sobie dowódcy i organizatorzy zdawać sprawę z istotnego znaczenia muzyki w wojsku — organizacja orkiestr stała się lepsza, orkiestry same podniosły się na znacznie wyższy poziom a prócz osfrzejszych przepisów w odniesieniu do orkiestrantów wydawać zaczęto dokładnie określone wymagania od kapelmistrzów. Tak więc w roku 1886 przepisy niemieckie w odniesieniu do kapelmistrzów brzmią: „Kapelmistrz pułkowy musi nie tylko posiadać doskonałe wykształcenie muzyczne, znać dokładnie instrumentację, lecz także być doświadczonym we wielu wojskowych sprawach... jest on najwyższą powagą muzyczną w pułku, której podlegają wszyscy trębacze pułkowi, tambourmajorzy, sygnaliści i orkiestranci. Kapelmistrz pułkowy musi więc baczną zwracać uwagę na wykształcenie trębaczy a naukę muzyki prowadzić według z góry ułożonego planu, nauki tej doglądać — przy kupnie instrumentów i nut sumiennie pułkowi iść na rękę, musi on wreszcie dbać o to, by powierzona mu orkiestra stanęła na możliwie najwyższym stopniu rozwoju...

Władze wojskowe zapewnią temu człowiekowi, od którego się tak wiele wymaga, któremu tak wielką nakłada się odpowiedzialność, wyższy stopień służbowy, w każdym razie nie stopień podoficerski ...

Przepisy austrjackie w tym względzie szły jeszcze dalej, bo każdy kapelmistrz rozpoczynał służbę od stopnia równego stopniowi kapitana na równi z księżmi, lekarzami etc. wymagania też stawiane mu pod względem fachowym były bardzo wysokie. Podobnie było w armji rosyjskiej z tym tylko dodatkiem, że pewien zamęt wprowadzał podział orkiestr na etatowe i nieetatowe a wśród kapelmistrzów na kapelmistrzów etatowych, urzędników państwowych, wojskowych i kapelmistrzów kontraktowych. Sprawę tę najjaśniej postawioną miała bezwzględnie Austrja — nie gorzej przedstawia się ta sprawa dziś jeszcze we Francji, gdzie kapelmistrzami wojskowymi są ludzie wykształceni muzycznie, podzieleni na trzy stopnie służbowe. W ślad za tem lub owem stanowiskiem kapelmistrza w danej armji szedł artystyczny poziom orkiestr. Dobór fachowych ludzi był tam staranniejszy, gdzie bardziej wysokie stanowisko zajmował kapelmistrz — zależnem więc było to wszystko od mniej lub więcej niezależnego stanowiska szefa. W ostatnich latach (1914—20) czytamy w jednym z najlepszych muzycznych leksykonów naszych czasów, w muzycznym leksykonie H. Riemanna pod „Muzyka wojskowa[44]: „Orkiestry wojskowe piechoty są po największej części tak złożone, że prawie każdy muzyk gra na dwu instrumentach a więc orkiestra dęta może każdej chwili zamienić się na symfoniczną.[44] Zdanie to w zupełności odpowiada prawdzie. Mówiąc o orkiestrze wojskowej austrjackiej, jako lepiej mi znanej — potwierdzam je w całej rozciągłości. Znam wypadki, gdzie gościnne występy odbywała opera przy orkiestrze wojskowej. Opera przywoziła ze sobą solistów, chóry i nuty — jednogodzinna próba wystarczała w zupełności do bardzo nawet udatnego przedstawienia operowego. Orkiestra miała zwykle dostateczną obsadę smyczków a z pośród rzadszych instrumentów każda prawie miała harfę pedałową.

C. d. n.

Starożytne instrumenty muzyczne

Chiny.

Chińczycy są po Egipcjanach drugim narodem, u którego kultura stanęła na wysokim stopniu już w bardzo odległych czasach. Chińczycy podobnie jak Egipcjanie znali instrumenty strunowe, dęte i perkussyjne. Z tych trzech grup instrumentów najbogatszą grupę stanowiły instrumenty perkussyjne. Wśród nich pierwsze miejsce zajmuje „King" instrument składający się z kilkunastu płyt kamiennych strojonych na różne wysokości tonu. Grano na nim przy pomocy młota. Później używano płyt drewnianych — instrument ten nazywał się Fanghiang — wreszcie płyty drewniane zastąpiono płytami mosiężnemi a instrument z tych płyt złożony nazwano Yin-lo. Do tej grupy instrumentów należały też przeróżne kotły, bębny naciągnięte skórami zwierząt i różne instrumenty służące do sprawiania hałasu. Prócz tego używano w Chinach różnej wielkości dzwonów, dzwonków, lanych z mieszaniny miedzi i cynku. Z instrumentów dętych używali Chińczycy trzy rodzaje fletów: flet prosty „Yo", flet poprzeczny „Tsze" z otworem do dęcia w środku instrumentu i flet „Siao" złożony z szeregu kawałków bambusu różnej długości — wydobywano z tego instrumentu tony tak jak się gwiżdże na kluczu. Ten ostatni rodzaj fletu był najstarszym instrumentem dętym — nie posiadał bowiem otworów palcowych, jak inne oba rodzaje fletu — dlatego sposób grania na nim był bardzo prymitywny. W późniejszym czasie spotykamy u Chińczyków blaszane instrumenty dęte — proste nie zwinięte jak nasze trąby — dalej rodzaj oboju a nawet dość skomplikowany instrument dęty języczkowy — zwany „Tszeng" — coś w zasadzie swojej zbliżonego do naszego harmonjum. Nie był to jednak instrument do harmonjum podobny. Z instrumentów strunowych mieli Chińczycy początkowo tylko „Kin" i „Tsze". Były to instrumenty podobne do cytry. Korpus ich był płaski, posiadał 25 strun z jedwabiu. Z czasem przyjęli Chińczycy przez Persów i Hindusów egipskie instrumenty strunowe. Wiele z wymienionych instrumentów używają Chińczycy jeszcze dzisiaj.

— — —

Hindusi, którzy mieli bardzo starą i na znacznym stopniu stojącą kulturę muzyczną, używali wielu instrumentów muzycznych, zasługujących na szczególną uwagę. Znali oni liczne instrumenty perkussyjne w rodzaju kotłów i bębnów, instrumenty dęte w rodzaju trąb, puzonów i fletów. Ich flet „basaré" różnił się od innych tego rodzaju instrumentów tem, że wydobywano z niego ton przez zadęcie nosem. Z pośród instrumentów strunowych, instrument zwany „Vina" zajmuje pierwsze miejsce. Prawdopodobnie nie znali Hindusi instrumentów strunowych takich jak harfy, u których każda struna jeden tylko ton wydawała — natomiast posiadali kilka rodzajów instrumentów strunowych, zaopatrzonych w podstrunnik (gryf).

Jak już wspomnieliśmy „Vina" zajmowała wśród nich pierwsze miejsce. „Vina" zbudowana była z dwóch wydrążonych arbuzów, do których przymocowana była rura drewniana długa na cztery stopy. Na tej rurze drewnianej naklejone były prożki (19). Każdy prożek był innej wysokości a tak były naklejone, że tworzyły stopnie od najniższego do najwyższego. Na jednym końcu rury znajdował się strunnik — na drugim kołki. Strun było siedm. Grano na nich, szarpiąc struny palcem, zaopatrzonym w naparstek o metalowym końcu. Wyższe lub niższe tony wydobywano przez silne naciskanie strun bliżej lub dalej od strunnika. „Vina" nie została przyjęta przez żaden inny naród. Inne instrumenty strunowe jak „Magondi" i „Ravanastron" przyjęli Hindusi prawdopodobnie od Arabów.

— — —

O instrumentach Assyryjczyków i Babilończyków nie wiele umiemy powiedzieć, jakkolwiek muzyka w tych krajach odgrywała znaczną rolę jużto jako muzyka wojenna, środek służący do podniety walczących wojowników, jużto jako nieodstępny towarzysz wspaniałych uczt w czasie pokoju. Mieli więc Assyryjczycy i Babilończycy kotły, bębny, flety i trąby. Z pomiędzy instrumentów strunowych zasługują na uwagę harfy, na których grano przy pomocy płytki zwanej plektronem. Assyryjskie liry miały korpus, którego połowa górna była wycięta w czworobok. Z instrumentów dętych wspomnieć należy jeszcze o kobzie. Był to bardzo prymitywny instrument, składający się ze zbiornika powietrza i jednej piszczałki umieszczonej na końcu zbiornika. Była to piszczałka języczkowa zaopatrzona w kilka otworów palcowych. Ta kobza assyryjska jest bez wątpienia pierwszym zaczątkiem naszych organów. — C. d. n.

Nicolo Paganini

Urodził się ten wirtuoz, dnia 27-go października 1782 r. we Włoszech w mieście Genui. Ojciec jego był kupcem. Paganini już w bardzo młodym wieku okazywał szczególne zamiłowanie do skrzypiec. Pierwszej nauki gry na skrzypcach udzielał mu ojciec. Postępował jednak z chłopcem bardzo ostro. Mały Nicolo musiał ćwiczyć dziennie sześć do ośm godzin, zdarzało się więc często, że wyczerpany ze sił upadał na swoje posłanie, zapadając w ciężki jakby letargiczny sen.

Wkrótce umiał już chłopak wiele — oddał go więc ojciec na naukę do kapelmistrza Costy, a następnie do słynnego wówczas skrzypka Roili w Parmie. Od obu swoich nauczycieli wiele skorzystał Paganini, lecz nie wszystko mu oni dali — wyłącznie sobie samemu zawdzięczał Paganini swoją „szatańską[11] technikę. Potrafił on godzinami siedzieć z instrumentem w ręku, wymyślając coraz to nowe trudności techniczne, doprowadzając je w wykonaniu do swych doskonałości. W r. 1798 po koncercie w mieście Lucca rozpoczął on zwycięzki pochód przez Europę. Koncertował we wszystkich prawie krajach Europy.

W Piacewy w r. 1827 koncertował Paganini wspólnie z polskim skrzypkiem Karolem Lipińskim. Ten słysząc o tryumfach Paganiego podążył do Włoch, aby usłyszeć tego demonicznego wirtuoza. Miał Paganini w Lipińskim poważnego rywala, a wspólne obu skrzypków występy w r. 1829 w Warszawie wywołały ostre starcie zdań między ówczesnymi dziennikarzami stolicy.

Mało znamy szczegółów z życia Paganiniego, mogących rzucić światło na jego genjalną indywidualność. Życie jego pełne tajemnic tak jak tajemniczą była jego gra.

Nie umiejąc sobie wytłumaczyć jego niezwykłą technikę, współcześni posądzali go o związki z szatanem, a nawet byli tacy, którzy twierdzili, że podczas koncertów jego widzieli stojącego za nim szatana, który kierował jego ręką w czasie gry. Prócz tego krążyły o Paganini'm różne pogłoski, którym on nigdy poważnie nie przeczył, lubił bowiem otaczać się tajemnicami. Już sama postać Paganiniego była tajemnicza. Był Paganini wysoki, smukły, miał ostry profil twarzy, a długie czarne włosy spadały mu na ramiona, zawsze trupio blady przy wejściu na estradę robił on wrażenie, że lada chwila omdleje. Dopiero w chwili, gdy smyczek dotknął strun skrzypiec, postać jego prężyła się, a w oczach pałało natchnienie. Grą swoją czarował, porywał, przenosił w nadziemskie sfery. Choć z zaszczytami i sławą równocześnie spływały na niego też i doczesne dobra — miewał Paganini w życiu swojem chwile gorzkie. Tych jednak sam był przyczyną. Lubił grać w karty. Zdarzało się nieraz, że znaczne swoje dochody z koncertu w jeden wieczór przegrywał a raz nawet zdarzyło się, że prócz całej gotówki przegrał on swoje skrzypce. Stał więc bezradny — wtedy to — w r. 1820 — kupiec Liwrona podarował mu świetne skrzypce, dzieło Guarneriusa del Gesń. Skrzypce te miały potężny ton, zwłaszcza na strunie „g". Dzisiaj znajdują się one w rodzinnem mieście Paganiniego w Genui w muzeum.

Umierając Paganini testamentem przekazał te skrzypce miastu Genui z wyraźnem życzeniem, aby nikt na nich nie grał. Dotychczas dopiero dwukrotnie od czasu śmierci Paganiniego grano na nich. Paganini umarł w Nizzy w r. 1840 na suchoty gardlane. Ożeniony był ze śpiewaczką Bianchi, a synowi swemu Achillesowi pozostawił w spadku przeszło półtora miljona franków.

Wiele kompozycyj nosiło nazwisko Paganini[1] ego — prawdziwem jego dziełem okazały się: 24 Caprices na skrzypce solo, koncert Es-dur (właściwie D-dur). Koncert b-moll, Le streghe (taniec czarownie), Karnawał wenecki, Moto perpetuo, 12 sonat na skrzypce z gitarą, God save the king, Nel più mesto, Tanti palpiti, 3 wielkie kwartety na skrzypce, violę, gitarę i violoncello. Paganini posługiwał się w grze na skrzypcach szczególnymi, sobie właściwymi środkami Były nimi: podstrajanie skrzypiec o półton wyżej (t. zw. scordatura). Tak np. koncert Es-dur grała orkiestra w tonacji Es- podczas, gdy Paganini wykonywał go w D-dur.

Palcowanie (aplikatura) Paganiniego nie było krępowane żadnymi przepisami. Posługiwał się nawet wielkim palcem. Szczególnie lubił grać na jednej strunie — do tego celu podstrajał zwykle strunę g, gdyż na niej zwłaszcza grać lubił. Pizzicato jego lewą ręką, w czasie gry smyczkiem budziło powszechny podziw u słuchaczy, był też mistrzem niedoścignionym w grze flageolatami — brał je pojedyńczo, podwójnie, chromatycznie, z tryllerami, a wykonywał je w bardzo szybkiem tempie zdumiewająco, czysto. Nic więc dziwnego, że starano się wytłumaczyć sobie w najróżniejszy sposób jego grę — twierdzono, że Paganini z zazdrości zamordował swoją kochankę, a odsiadując karę tę w więzieniu cały czas poświęcił grze na skrzypcach. Paganini odpiera tę pogłoskę w otwartym liście, ogłoszonym w r. 1831 w Paryżu. Wykazując bezzasadność tego oszczerstwa kończy Paganini ów list słowami: „Pocieszam się jedną nadzieją: że może oszczerstwo zamilknie po mojej śmierci i ci, którzy tak okrutnie mścili się na mnie za moje tryumfy, pozostawią w spokoju przynajmniej moje popioły[11] *).

*/ **Dr. J. Reiss „Skrzypce" Nakł. Gebethner i Wolff 1924-**

sffiffl WIEDZA MUZYCZNA

Powtórka leKcji piątej.

P. Ile znasz gam z bemolami? O. Siedm. P. Jak się nazywa gama, mająca jeden bemol? O. F-dur. P. Jak sobie tłumaczymy powstanie tej gamy? O. W ten sposób, że uważamy pierwszy tetrachord gamy C-dur za drugi tetrachord gamy F-dur. P. Gdzie więc szukamy toniki gamy F-dur?
O. O pięć tonów w dół od tonu c. P. Gdzie znajdziesz następną gamę po F-dur? O. Idąc od tonu f pięć stopni w dół znajdę ton 1) — on jest więc toniką następnej gamy. Możemy wobec tego powiedzieć, że po F-dur następuje B-dur. P. Ile znaków przykluczowych ma B-dur? O. Dwa bemole: b, es. P. Jak się nazywa następna gama? O. Tak, jak ostatni bemol w poprzedniej a więc Es-dur. P. A następna gama? O. Tak jak ostatni bemol w Es-dur. P. Ileż bemoli ma Es-dur? O. Trzy: b, es, as. P. Jakże więc nazywa się następna gama? O. As-dur. P. Wymień gamy następujące po As-dur i nazwij bemole, które one posiadają?
O. Po As-dur następuje Des-dur z pięcioma bemolami: b, es, as, des, ges; po Des-dur następuje Ges-dur z sześcioma bemolami: b, es, as, des, ges, ces; a następną gamą jest Ces-dur z 7 bemolami: b, es, as, des, ges, ces, fes. P. Która gama byłaby następną po Ces-dur? O. Gama Fes-dur z 8 bemolami. P. Czy używamy w praktyce gam, mających więcej niż 7 znaków chromatycznych? O. Nie! Gdyż wygodniej nam jest posługiwać się gamami enharmonicznemi! P. Daj przykłady gam enharmonicznych! O' Ces-dur — H-dur, Cis-dur — Des-dur, Fis-dur — Ges-dur. P. Wylicz gamy durowe z bemolami. O. F-dur, B-dur, Es-dur, As-dur, Des-dur, Ges-dur, Ces-dur. P. Wylicz bemole w ich kolejnem następstwie. O. b, es, as, des, ges, ces, fes. P. Jak nazywamy gamy różniące się między sobą jednym tylko tonem? O. Ga-

mami pokrewnemi. P. Jak nazywamy takie pokrewieństwo? O. Pokrewieństwem pierwszego stopnia. P. Wymień wszystkie gamy, mające zastosowanie w praktyce. O.: C, G, D, A, E, H, Fis, F, B, Es, As, Des, Ges-dur.

L-eKcja szósta.

Nauka o interwalach.

Interwalem nazywamy odległość jednego tonu od drugiego. Odległościom — interwalom dajemy nazwy łacińskie: sekunda, tercja, kwarta, kwinta, seksta, septima, oktawa, nona, decima, undecima, duodecima, tercdecima. Dosłownie znaczy: sekunda = druga (odległość), tercja = trzecia, kwarta = czwarta, kwinta = piąta, seksta = szósta, septima = siódma, oktawa = ósma, nona — dziewiąta, decima — dziesiąta, undecima = jedenasta, duodecima = dwunasta, tercdecima == trzynasta. Nona, decima, duodecima i tercdecima mogą być uważane za sekundę, tercję i kwartę podwyższoną o oktawę. Jeżeli więc interwal obejmuje dwa stopnie to jest sekunda, jeżeli trzy to jest tercja, n. p. c—d to jest sekunda, c—e to jest tercja, c—f to jest kwarta, c—g to jest kwinta, c—a to jest seksta, c—h to jest septima, c—c^1 to jest oktawa. Niektórzy uważają primę (unison) za interwal. Primą nazywamy dwa tony o tej samej nazwie i o tej samej wysokości n. p c^1—c^1. Ponieważ interwalem nazywamy **odległość** jednego tonu od diugiego a między c'—c^1 odległości nie ma, bo jest to ten sam ton — nie można więc mówić o primie jako o interwalu lecz jako o unisonie. Każdy interwal występuje w różnych wielkościach, ponieważ tony tego samego interwalu mogą być zmienione za pomocą znaków chromatycznych. Do bliższego określenia tych różnych wielkości używamy przymiotników : mały, wielki, czysty, zmniejszony, zwiększony. Niektóre interwale otrzymać mogą nazwę: wielki lub mały a mianowicie: sekunda, tercja, seksta i septima — inne zaś interwale otrzymują nazwę: czysty a mianowicie: kwarta, kwinta i oktawa, wszystkie zaś interwale bez wyjątku mogą być zmniejszone lub zwiększone. Przypatrzmy się najpierw najmniejszemu interwalowi tj. sekundzie: Sekundą nazywamy odległość od jednego tonu do najbliższego po nim. Sekundę nazywamy małą, jeżeli pomiędzy tonami, które ją tworzą nie ma więcej miejsca na jeszcze jeden ton n. p. c—des. Sekundą wielką nazywamy odległość dwóch tonów między którymi jest jeszcze miejsce na jeden ton n. p. c—d. Jeżeli piszemy oba tony, tworzące małą sekundę na tym samym stopniu a więc zamiast c des, c cis — niema wtedy mowy o sekundzie małej. C—cis nie jest sekundą lecz półtonem chromatycznym, aby była sekunda — musimy pójść na stopień następny a więc c- des. Ten półton nazywamy w odróżnieniu od półtonu chromatycznego półtonem djatonicznym. Inna rzecz, że półton djatoniczny czyli mała sekunda a półton chromatyczny brzmią jednakowo. Naucz się dobrze odróżniać półton chromatyczny od półtonu djatonicznego czyli małej Sekundy — to jest podstawą całej nauki o interwalach.

W zasadzie budujemy interwale zawsze w górę od tonu danego — o ile chcemy od jakiegoś tonu szukać interwala w dół zaznaczamy to wyraźnie słówkiem „w dół“ n. p. od c czysta kwinta w dół albo kwinta dolna jest f.

Znając już dobrze sekundę małą i wielką możemy przystąpić do innych interwalów. A więc mała sekunda równa się półtonowi djatonicznemu: c des, d es, e i, f ges, g as, a b, h c, cis d, dis e, fis g, gis a, ais h, eis fis, his cis. Wielka sekunda równa się całemu tonowi: c d, d e, e fis, f g, g a, a h, h cis, cis dis, dis eis, eis fisis, fis gis, gis ais, ais his, his cisis ces des, des es, es f, fes ges, ges as, as b, b c.

Mała tercja składa się z jednej sekundy wielkiej i jednej małej sekundy n. p. c es, d f, eg, f as, g b, a c i t. d.

Wielka tercja składa się z dwóch wielkich sekund n. p. c e, d fis, e gis, f a, e h, a cis i t. d.

Czysta kwarta składa się z wielkiej tercji i małej sekundy albo z małej tercji i wielkiejsekundy n. p. c i, d g, e a, f b, g c i t. d.

Czysta kwinta składa się z jednejmałej i z jednej wielkiej tercji n. p. c g, d a, e h,f e, g d, a e i t. d.

Mała sekta składa się z czystej kwinty i małej sekundy n. p. c as, d b, e c, f des, g es, i t. d.

Wielka seksta składa się z czystej kwinty i wielkiej sekundy c a, d h, e cis, f d, g e, a fis, h gis i t. d.

Mała septima składa się z czystej kwinty i małej tercji n. p. c b, d c, e d, f es, g f i t. d.

Wielka septima składa się z czystej kwinty i wielkiej tercji n. p. c h, d cis, e dis, f e, g fis, a gis, h ais i t. d.

Czysta oktawa składa się z jednej czystej kwinty i z jednej czystej kwarty.

Interwale zmniejszone powstają z małych lub z czystych przez chromatyczne podwyższenie tonu dolnego lub chromatyczne obniżenie tonu górnego. N. p. czysta kwinta cg — zmniejszona kwinta cis g, c ges, mała septima g f — zmniejszona: gis f, g fes.

Interwale zwiększone powstają z wielkich lub czystych przez chromatyczne obniżenie tonu dolnego lub chromatyczne podwyższenie tonu górnego. N. p. d g czysta kwarta, zwiększona kwarta des g, d gis, wielka sekunda c d, zwiększona ces d, c dis.

Repetycja szósta.

1. Napisz sekundy, tercje, kwarty, kwinty, seksty, septimy, oktawy od tonów c, d, e, as, b, fes w górę i dół.

2. Nazwij struny skrzypiec zaczynając od g —- jakie interwale one tworzą.

3. Przekonaj się w jakich interwalach strojony jest kontrabas.

4. Wyszukaj zwiększoną sekundę do tonów g, fis, ais, b.

5 Wyszukaj zmniejszoną septimę w dół od tonu f, a, h, es.

6. Jaki to jest interwal: c fis, h fis, fis a, fis ais, b es.

W sSazówKi.

Powyższe ćwiczenia napisz — następnie zagraj. Przy ćwiczeniu jakiegokolwiek utworu codziennie przeczytaj kilka taktów — zastanawiając się jakie interwale tworzy melodja n. p. c d, d e,

e e, e i, f e w dół, e (i w dół i t d. — Ćwicz to pilnie przez dłuższy czas. Weź sobie do pomocy kolegę lub starszego od Ciebie muzyka. Dobrzeby było, gdybyś starał się przed zagraniem swojej partji na instrumencie przenucić ją sobie bez pomocy instrumentu. Ćwiczenie to polecam Ci gorąco — przez to nauczysz się dobrze grać, bez błędu, czysto.

Anegdoty o artystach.

„Bórser Courrier“ pisze: Liszt nie cierpiał zaprosili, obawiając się, że będzie zmuszony „popisy wać się muzyką. „Rzucają człowiekowi kotlet — mówi — i każą mu za to grać. Nie, wolę siedzieć w domu1'. I Chopin nie znosił grywania w towarzystwie. Pewnej damie, która, po obiedzie, prosiła go, by usiadł do fortepianu, rzekł: „Czy to konieczne? Ja tak mało jadłem!“ Rubinstein był przejęty takim samym wstrętem. Podczas jednego z jego pobytów w Londynie, jakaś lady zaprosiła go na obiad. Pani Munkacsy, żona malarza, poradziła jej, aby zakryła fortepjan makatą, sama zaś w rozmowie z Rubinsteinem, z którym była na dobrej stopie, upewniała go, że nie będzie proszony o muzykę. Przyszedł. Po obiedzie zaczął się rozglądać.

— Czy tutaj niema fortepianu? — zapytał panią Munkacsy.

— I owszem — odparła — ale nie jest używany. Stoi tam, w kącie.

W parę minut potem Rubinstein siedział już przy klawiaturze. Grał przeszło godzinę.

ffl E s RozrywKi *m m m*

A. DULTN.

Tragedja grajka.
(Satyra).

Na pięknym brzegu błękitnego morza,
W czasach zbyt dawnych, by wymagać wiele,
Nad małą rzeką, przytulna i hoża,
Stała mieścina porośnięta w ziele.

Dawniej tym krajem mąż rządził straszliwy,
Męczył niewinnych, gnębił świętą wiarę,
Lecz Bóg wyzwolił swój lud nieszczęśliwy,
Zaś tyran poniósł zasłużoną karę.

Aż ośm tysięcy tu było mieszkańców
Z nich miało wiele znaczne posiadłości,
Lubili ,,psiwo“ używali tańców,
Pędzili żywot w względnej szczęśliwości.

Rzemiosła, handel uprawiali z żarem,
Myśleli stale o zbawieniu duszy
I tylko sztuka im była ciężarem,
Nie znali nad nią już większych katuszy.

Jak na złość przybył tu człek „pomylony14,
Jakiś dyrygent czy też oboista,
Zebrał do kupy piszczałki, puzony,
Twierdząc, że zagra jak sam organista.

I zaczął dziwak, ogłaszać, że będzie
Na placach grywał i koncerty dawał,
Że dla muzyki uznanie jest wszędzie...
Myślał, że weźmie mieszkańców na kawał (1)

Zawiódł się srodze... Nie zraził się przecie,
Wciąż koncertował, co tylko się zmieści,
Słuchało kilku (są głupcy na świecie),
A żydów było w tym mieście trzydzieści.

Bo czyż się znajdzie katolik, mąż prawy,
By iść i słuchać bez wewnętrznej walki,
Sztuki stworzonej dla czartowskiej sławy,
Jakiejś „hrabiny44 czy tam czyjejś „halki44?

Długo się jeszcze orkiestrą borykał,
Grał gdzie się dało', (w próżnej niecce mie§ił)
A po koncertach gorzkie łzy połykał,
Wkońcu z rozpaczy wziął i się powiesił.

— — —

Śpiewaczka na letnich wywczasach ćwiczy w swojej izdebce: do mi fa sol do si do la re.

Wieśniak do swojej żony: Słysys, Maryś, haw ta z miasta ksycy: doj mi fasol dom ci dolary.

Biały Otello.

Pewnego dnia sławny śpiewak Tamagno powtarzał w obecności kompozytora włoskiego Józefa Verdiego swoją partję tytułową z „Otella14. Dla lepszego wyrażenia uczucia bólu i szału, które owładnąć winny sercem odtwarzanego bohatera, ściska aktor, konwulsyjnie swoją twarz obydwoma rękami.

— Na dół ręce! Na dół ręce! — krzyczy Verdi.

A gdy tenor skonsternowany dąsał się z powodu bezceremonjalnego wystąpienia mistrza, tłumaczył mu tenże jak najdelikatniej:

— Niech pan nie zapomina, że Otello to murzyn. Jeżeli pan będzie tarł rękami po twarzy na scenie, stanie się pan nagle białym, no i publiczność...................

Wtedy dopiero Tamagno, urażony dotąd w swej ambicji artysty, wybuchnął szczerym śmiechem.

KroniKa muzyczna

Odsłonięcie pomniKa Chopina odbędzie się 14 listopada.

Termin odsłonięcia pomnika Chopina przesunięty został o dwa tygodnie i zamiast 31 października uroczystość ta odbędzie się 14 listopada. Jak się okazało, mimo intensywnie prowadzonej pracy przy budowie pomnika, skutkiem opóźnienia dostawy płyt piaskowca do obramowania cokołu, budowa nie będzie ukończona na 31 października.

We wtorek odbyło się zebranie członków komitetu, na którem omówiono program uroczystości dnia 14 listopada. Wedle programu, aktu poświęcenia dokona ks. kardynał Rakowski, następnie chór wykona pieśni, przemówienia wygłoszą prezes komitetu, prof. A. Ponikowski, przedstawiciel rządu, miasta i muzyki polskiej. W uroczystości wezmą udział Prezydent Rzeczypospolitej, rząd, korpus dyplomatyczny i specjalnie przybyli przedstawiciele państw obcych. Ponieważ chodzi o podkreślenie polskiego charakteru uroczystości, rodzaj warty honorowej koło pomnika będą trzymali chłopi łowiccy z żelaznej Wroli, ze wsi, w której urodził się Chopin.

— Na głównym cmentarzu we Wiedniu odsłonięto pomnik znakomitego pianisty-pedagoga, Teodora LeszetyckiĆgo. W zbieraniu funduszów na

ten pomnik brali udział wybitni przedstawiciele świata muzycznego, a wśród nich w pierwszym rzędzie Ignacy Paderewski, który przyczynił się wielce do wystawienia pomnika zasłużonemu pracownikowi na niwie muzycznej Pod kierunkiem Leszetyckiego kształciło się wielu pianistów i pianistek, którzy potem zdobyli sławę światową. —

P. E. A. Hoffmann ogłasza w redagowanym przez siebie szwajcarskim dwutygodniku „Pädagogische Blätter“ otwarty list z prośbą o przedrukowanie go we wszystkich czasopismach List p. Hoffmanna proponuje, aby w miejsce pomników, jakie miałyby być postawione ku czci Beethovena w roku przyszłym, jako w stuletnią rocznicę śmierci tego wielkiego mistrza tonów — stworzono fundusz międzynarodowy im. Beethovena na wsparcie starych, nie mogących zarabiać muzyków wszystkich narodowości. Projekt godny poparcia. Jakiego przyjęcia doznał ten projekt w swoim czasie doniesiemy.

Sukces polskiego kompozytora.

W Chicago na wielkim konkursie kompozytorskim, rozpisanym przez Towarzystwo „Polisch Singers Aliance“ dyplom pochwalny zdobył Lwowianin p. Roman Belohlavek, za trzy pieśni, które nadesłał: „Leci piosenka", „Królewna moja" i „Miesięczna noc". — (Roman Belohlavek jest znanym lwowskim kompozytorem młodszego pokolenia, oraz wybitnym krytykiem muzycznym. Jego kompozycje chóralne i solowe znane są z koncertów i estrad. Ponadto R. Belohlavek jest wybitnym dyrygentem.)

Historyczne JasełKa polsKie

napisał ks J. A. Łukas?.kiewicz, dAkarnia św. Wojciecha w Poznaniu.

W jesieni Zarządy Towarzystw i Szkół myślą nad tem, jakie Jasełka przedstawiać na Boże Narodzenie? Polecamy im Jasełka wyżej wymienione, gdyż słuchacze dowiedzą się z nich o tem, iż Polacy mieszkali już tysiąc lat przed Chrystusem nad Odrą i Wisłą, a przez gwiazdę betleemską wezwani byli z innymi narodami do Żłóbka Zbawiciela.

Scena z Herodem przedstawiona jest psychologicznie. Morderca niewinniątek ukarany został nagłą śmiercią przez sumienie.

Trzema królami są Mieszko I., który chrześcijaństwo zaprowadził w Polsce; Sobieski, który obronił chrześcijaństwo od Turków i Jan Kaźmierz, który ogłosił N. P. Marję Królową Polski.

Kwestja socjalna zostaje przy żłóbku załatwiona między robotnikiem a kapitalistą przez Sprawiedliwość Królestwa Bożego na Ziemi.

HalendarzyK muzyczny

Listopad

od 1—15.

Dnia 1 listopada 1801 r. urodził się Vincenzo Bellini. (Patrz Muz. Wojsk. Nr. 5 Kalend, muz.)

Dnia 4 listopada 1847 r. umarł w Lipsku Feliks Mendelssohn-Bartholdy, genjalny kompozytor niemiecki. Pozostawił 121 dzieł wydanych z numerem opusu i wiele niezaopatrzonych numerem. Na czele jego dzieł idą oratorja „Paulus" i „Eliasz", następnie uwertury koncertowe „Sen nocy letniej", „Hebrydy", „Bajka o pięknej Meluzynie", „Ruy Blas", szczególną wartość dla orkiestr wojskowych ma jego op. 24, dalej symfonje (5), koncert skrzypcowy op. 64 i dwa koncerty fortepjanowe g-moll op. 25 i d-moll op. 40. Prócz tego napisał M. wiele dzieł kameralnych; z dzieł fortepjanowych ogólnie znane są jego „Pieśni bez słów“, pieśni solowe, duety, na chór męski, 2 kantaty uroczyste „Do artystów" chór męski z orkiestrą dętą i kantata „Gutenberga", liczne pieśni kościelne, psalmy, motety z tow. organów lub orkiestry jakoteż a capella. Mendelssohn urodził się w r. 1809.

Tegoż dnia 1859 r. urodził się w Soposzynie Stanisław Niewiadomski polski kompozytor, profesor konserwatorjum lwowskiego. Pisze przeważnie pieśni.

Dnia 6 listopada 1867 r. urodził się w Warszawie Franciszek Brzeziński. Pisze utwory orkiestralne: „Suita polska", Tryptyk op. 5, Toccata op. 7, koncert fortepjanowy op 6 g-moll z orkiestrą i wiele innych. B. należy do najzdolniejszych kompozytorów polskich doby obecnej.

Tegoż dnia 1898 r. zmarł w Leningradzie Piotr Czajkowski, jeden z największych kompozytorów rosyjskich. Pozostawił 8 symfonij, 6 suit orkiestralnych i liczne dzieła na orkiestrę Prócz tego pisał dzieła kameralne, koncerty fortepjanowe, z dzieł scenicznych 3 balety i 10 oper. Z oper najbardziej znane są „Dama pikowa" i „Eugenjusz Onegin". Czajkowski urodził się w r. 1840.

Dnia 9 listopada 1907 r. zmarł w Tunisie Karol Dancla, skrzypek. Pozostawił 150 dzieł, utworów skrzypcowych, koncertów, sonat, kwartetów.

Dnia 10 listopada 1668 r. urodził się w Paryżu Franęois Couperin. (Muz. Wojsk. Nr. 4.)

Dnia 11 listopada 1912 r. zmarł w Brukseli pianista polski Józef Wieniawski. Pozostawił: muzykę kameralną, orkiestralne utwory i fortepjanowe.

Dnia 13 listopada 1868 r. zmarł w Ruelle Giachino Rossini, kompozytor włoski. Pisał opery, z nich „Afrykanka w Algierze", „Tancred", „Cyrulik sewilski", „Sroka-złodziej", „Semiramida" — z dzieł niescenicznych „Stabat Mater" są opracowane na orkiestrę wojskową. Rossini urodził się w r. 1792.

Dnia 14 listopada 1774 r. urodził się w Majolati Gasparo Spontini, kompozytor włoski. Pisał przeważnie opery. Umarł w r. 1851.

Tegoż dnia 1915 r. zmarł w Dreźnie Teodor Leszetycki, pianista i sławny pedagog. Niedawno miasto Wiedeń postawiło mu pomnik.

Dnia 15 listopada 1787 r. zmarł we Wiedniu Krzysztof Willibald Gluck. O znaczeniu tego kompozytora w muzyce napiszemy w jednym z następnych numerów „Muz. Wojsk."

m Czasopisma muzyczne

Muzyka kościelna, miesięcznik poświęcony muzyce kościelnej i liturgji. Redakcja: Poznań, św. Marcina 7/8. — Treści Nr. 7 Wrzesień 1926: Po zebraniu Konstytucyjnem Związku Chórów Kościelnych Archidiecezji Gnieźnieńsko-

Poznańskiej; X. Dr. Hieronim Peicht: „Wojciech Dębołęcki"; X. Henryk Nowacki: „Którędy droga?"; X. Jan Kanty Zeremba: „Udział niewiast w chórach kościelnych". (Odpowiedź druga na artykuł ks. dr. Gieburowskiego.) List pasterski Biskupa Płockiego w sprawie chorału gregoriańskiego. Kronika. Dział Związku Chórów Kościelnych. Wiadomości bieżące. Dział organizacyjno-zawodowy.

„Przegląd Muzyczny". Treść Nr. 9: Henryk Opieński: Rytm; Podstawy rytmiki i metryki muzycznej; Międzynarodowy kongres rytmu w Genewie; Śladami pedagogiki J. S. Bacha; Zaszczytne odznaczenie Bolesława Wallek-Walewskiego; O zjazd polskich dyrygentów chóralnych; Polsko-niemiecki (?) zjazd śpiewaków w Pabjanicach; Sprawozdanie z książek i nut; Wiadomości bieżące; Kronika chóralna; Pisma; Scherzando; Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych: Na nowy sezon pracy; Z powodu tegorocznych popisów okręgowych; Związek Wielkopolski: Kasa Związku.

Odpowiedzi RedaKcji

P. Kapelmistrz Wilczak 71 p. p. List otrzymałem. Marsz wysłany. Serdeczne współczucie w nieszczęściu, które nawiedziło kochanego kolegę proszę przyjąć. Więcej listownie. Cześć!

P. T. Bibljoteka Wojskowa D. O. K. X. Prenumeratę przyjmujemy od 15. X. b. r. Inne wyczerpane.

P. F. Diko, Łódź. Numer wysłany widocznie na poczcie zginał. Wysyłamy ponownie. Cześć!

P. Wąsowicz, Lwów. Adres zmieniony.

P. sierż. Siwicki Eugenjusz, 24 p. p. Nr. 7 był wysłany pod adresem p. kapelmistrza. O ile nie doszedł proszę donieść — prześlemy ponownie. Cześć!

P. Steczyszyn, 37 p. p. Przesyłkę otrzymaliśmy. Decyzja później.

P. kplm. Skupieński, 44 p. p. Za obszerny list z dnia 12. X. dziękuję. Niestety zrozumienie u naszych muzyków dla sprawy jest bardzo małe. Ani czwarta część muzyków nie odbiera swego fachowego pisma. W sprawie ś. p. Lewackiego kompozycyj najlepiej proszę zwrócić się do p. kpt. Sidorowicza M. S. Wojsk. Dep. I. Ze swojej strony co będę mógł to zrobię. Szczere pozdrowienia! Dla elewów wysyłam na 20 egzemplarzy 1 a więc dwa bezpłatnie. Cześć!

P. kplm. Firek, 2 p. s. p. Prosimy o pamięć w sprawie sprawozdania.

P. kapitan Śledziński, 1 p. p. Leg, Usilnie prosimy o sprawozdanie z konkursu — dotychczas nic nie otrzymaliśmy. Cześć!

P. kplm. Dulin, 67 p.p. Dziękujemy -- proszę nadal, pamiętać o nas. Cześć!

P. kplm. Wastak, 56 p. p. Oczekuję — powitam mile Pozdrowienia!

P. kplm. Adam, 17 p. p. Pieniądze od p. Malca wpłynęły po wysyłce Nr. 7 — dziś uzupełniamy. Cześć!

P. kplm. Ciapski, 1 p. s. p. „Informator" wyjdzie natychmiast po definitywnem ogłoszeniu stopni przyznanych P. P. Kapelmistrzom. Tylko to nas wstrzymało. Pozdrowienia!

Do wszystkich P. T. Prenumeratorów. Od Nr. 8 odpowiedzi na pisma będziemy dawali wyłącznie w „Muzyku". O ile ktoś życzy sobie odpowiedzi listownej prosimy o załączenie znaczka na odpowiedź. Sami prenumeratorzy zmuszają nas do ostatecznych oszczędności.

Chicago, 1 października 1926.

Do Panów Kapelmistrzów i MuzyK WojsKowych

w Armji PolsKiej!

Czytając ogłoszenie w „Przeglądzie Muzycznym“ o dwutygodniku „Muzyk Wojskowy[1]" sprawiło to mi wielką przyjemność, że za pośrednictwem tegoż będę mógł swój „dług" wyrównać. W roku 1925 będąc uczestnikiem sokolej wycieczki (z Ameryki) w Polsce, przyrzekłem wielu pp. kapelmistrzom przesłać z Ameryki maleński upominek w nutach „Cztery marsze" — niestety — w podróży zagubiłem adresy mi dane, wobec czego upraszam o przesłanie mi pocztówką swego adresu, a odwrotną pocztą bezinteresownie takowe będą wysłane. Z tego zawiadomienia mają prawo korzystać wszystkie wojskowe kapele Armji Polskiej, o ile adresy nadesłane będą **zaraz**, a najpóźniej do dnia 31 grudnia 1926 r. — prosimy adresować —

B. J. Zalewski
1505 Tell Place
Chicago 111. U. S. America.

Od RedaKcji

Pomimo naszej usilnej prośby o uregulowanie zaległości za prenumeratę za ubiegłe miesiące liczny zastęp P. T. Prenumeratorów zaległości swoich nie uiścił.

Zwracamy się z ponowną prośbą o przesłanie nam zaległości do dnia 5. XI. b. r.

Rozwiązanie drugiej zagadki Konkursowej.

Adela — Michasia, Basia — Emila, Domicela — Adasia, Ala (Lala)—Cesia, a Misia—-Fela.

Dobre rozwiązanie zagadki konkursowej Nr. 2 nadesłali:

PP. kplm. Ignacy Skupieński 44 p. p., Emil Dawidowicz 75 p.p., Gaul Aleksander 64p.p„ st. sierż. Józef Wejnar 24 p. p. Jerzy Simonowski 24 p. uł„ st. sierż. Adolf Krysztofik 13 p. p., sierż. Aleksander Rudziński 82 p. p, Władysław Waniczek 2 p. p. leg., sierż. Wilhelm Szczygieł 12 p. p., sierż. Michał Nędza 12 p. p„ sierż. Kazimierz Majewski 23 p.p., plut. Józef Mirucki 59 p. p., plut. Kazimierz Londoński 19 p. p., plut. Jan Węgrzyn 52 p. p„ plut. Jan Domański 9 p. uł„ plut. Stefan Kotlicki 23 p. p., plut. Jan Piotrowski 6 p. s. p., plut. Stefan Jaworski 13 p. p„ plut. Bolesław Kisiel 5 p. p. leg., plut. Jan Wiśniewski 63 p. p„ kapral Bernard Czajka 64 p. p., kapr. Józef Witkowski 2 p. szwol., Piotr Łatwiński organista w Kamieńcu, S. K. Dąbrowski w Wilczynie, P-na Helena Adamczykówna w Łodzi.

Prócz tego otrzymaliśmy 8 rozwiązań niedobrych. —

Losowanie nagród odbyło się dnia 22. X. 1926 w lokalu Redakcji „Muzyka Wojskowego" o godzinie 18-tej w obecności członków redakcji „Muzyka Wojskowego".

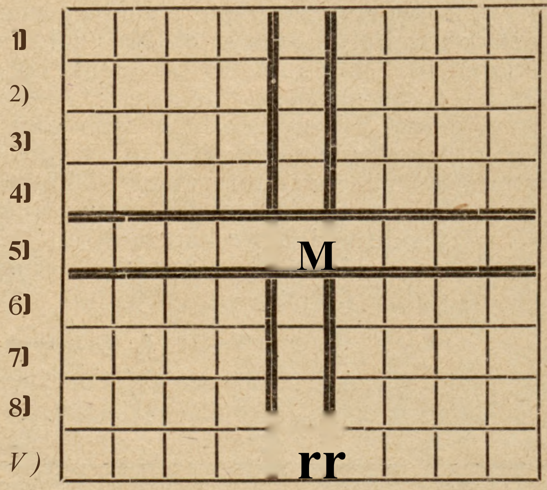
Nagrodę — biust Chopina — otrzymał przez losowanie p.

Bolesław Kisiel
plut. 5 p. p. Leg.

P. B. Kisiel zechce nadesłać 3 zł. na koszta opakowania i przesyłki nagrody.

Trzecia zagadKa Konkursowa

nadesłana przez p. K. Londońskiego, ork. 19 p. p. o. L



Wypełnić linijki od 1—9 następującymi wyrazami:

1) Osoba z opery ,,Pajace“
2) Instrument perkussyjny
3) Rodzaj tempa
4) Imię największego naszego kompozytora
5) Kompozytor „Bajki[11]
6) Jak się nazywa przesuwanie palców na skrzypcach przy zmianie pozycji?
7) Rodzaj dynamiki
8) Jak nazywamy człowieka, który ma dar do muzyki?
9) Nazwisko tragicznie zmarłego kompozytora polskiego?

Środkowa tłusto wydrukowana linja pionowa da nazwisko największego kompozytora polskiego.

Rozwiązanie nadsyłać pod adresem redakcji do dnia 22 listopada br.

Dobre rozwiązanie będzie nagrodzone jednym bezpłatnym egzemplarzem „Informatora*[1].

Pod uwagę będą brane **tylko** te rozwiązania które nadejdą napisane na poniższym wycinku.

(Wyciąć, nakleić na kartkę korespondencyjną, ofrankować i wysłać pod adresem: Redakcja „Muzyka Wojskowego[11] Grudziądz, Tuszewska Grobla 181.)

---

3. Zawadka konkursowa.

Imię i nazwisko: ....

Adres: ....

Rozwiązanie zagadki:

j^ata : ....

Podpis:..

Wolne posady

I)o orkiestry 31 p. strz. kan. potrzebny jest **barytonista** (solista) na etat podoficera zawodowego. Zgłoszenia kierować do **p.** kapelmistrza 31 **p. p.** Adamczyka w Łodzi. —

Do orkiestry 71 p. p. potrzebni na etat podoficerów zawodowych:

1 kornecista
1 skrzypek
1 wiolonczelista
1 oboista.

Reflektujący mogą składać podania na ręce Pana kapelmistrza 71 p. p. w Zambrowie.

Orkiestra 76 p. p. poszukuje:

1 kornecisty
1 oboisty
2 skrzypków (I)
1 wiolonczelisty
1 basisty (bas B)

Reflektujący na powyższe posady winni posiadać warunki do przyjęcia ich w charakterze podoficerów zawodowych lub ochotników.

Pierwszeństwo mają kandydaci mogący się wykazać świadectwami oraz posiadający grę na dwóch instrumentach.

Podania z dokładnem oznaczeniem warunków składać do Dowództwa 76 p. p. w Grodnie.

Druk: Zakłady Graficzne Wiktora Kulerskiego Grudziądz (Pomorze).